

『햄릿』의 극적 발전과 자아문제*

김미애

차 례

- I. 서론
- II. 햄릿과 말
- III. 언어의 유희성과 정체성의 위기
- IV. 연극과 자기 반영성

I. 서론

셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)는 16세기의 마지막 해에 로마를 소재로 한 정치 비극 『줄리어스 시저』(*Julius Caesar*)를 집필한다. 『줄리어스 시저』는 1600년에서 1607년 사이에 쓰인 4대 비극과 1599년 이후에 쓰인 로마 비극의 선구자 격인 작품이다. 절대 군주제와 공화정의 정치적 이념 갈등을 시저(Caesar)와 브루터스(Brutus) 사이의 갈등, 시저의 암살, 그리고 그로부터 파생된 정치적 혼란 및 내란의 과정으로 풀어낸 『줄리어스 시저』는, 주요 등장인물로 시저와 브루터스를 함께 내세우고 있다는 측면에서 제목과는 달리 두 명의 주인공을 가진 작품이다. 그들 중 하나인 브루터스가 시저의 암살을 눈앞에 두고 고민하는 대목은 햄릿(Hamlet)이 살인과 도덕적 양심 사이에서 고민하는 대목을 미리 보여준다는 측면에서 큰 의미가 있다. 브루터스는 시저의 충애를 받으면서도 정치적 이상이 다르다는 이유로 그를 살해해야만 하는 상황에 처해 있다. 당면한 현실에 대한 그의 정신적 고뇌는 독백을 통해 드러나는데, 햄릿은 바로 이런 그의 내면 의식의 심화를 고스란히 물려받은 인물이다. 브루터스의 이상주의는 고도로 발달된 햄릿의 감수성으로

* 이 논문은 2010년도 김포대학 학술연구비의 지원으로 이루어짐.

이어지고, 브루터스를 암살 음모에 끌어들이는 신나나 시니우스 같은 현실 정치가들은 햄릿의 숙부 클로디우스 왕과 그를 둘러싼 궁정 정치인들로 발전한다. 무엇보다도 『줄리어스 시저』는 한 이상주의자의 파멸을 그리고 있다는 점에서 『햄릿』(*Hamlet*)의 직계 선배이다. 정적의 암살이라는 혼탁한 정치판의 한가운데, 심지어 모든 도덕과 율법이 파괴된 전쟁의 한복판에서조차 도덕적 순수성을 지키기 위해 부정과 철저히 결별할 것을 고집하는 브루터스의 도덕적 이상주의가, 영국에서 돌아오기 전 햄릿이 보이는 순수에 대한 집착과 그로 말미암은 현실에 대한 구토증, 우울증으로 구체화되고 심화되었다는 측면에서 두 작품은 그 가족적 유사성을 잘 보여주고 있다.

『줄리어스 시저』에 이어 집필된 『햄릿』은 셰익스피어의 4대 비극 중 첫 번째 작품으로, 서구 문학사의 모나리자 혹은 스펅크스라 불릴 만큼 삶의 여러 문제들을 의문문 형식으로 제기하는 작품이다. 한밤중의 망루 위에서 파수병이 던진 “서라, 거기 누구냐?”라는 정체성에 대한 질문으로 시작하는 이 작품은 “나는 덴마크 인 햄릿이다”를 거쳐 “살아 있었다면, 훌륭한 국왕이 되었을 인물”이라는 정체성의 규명으로 끝난다. 이러한 작품의 흐름 자체가 이미 존재에 대한 탐구를 시종일관 제기하고 있다고 봐야 할 것이다. 의문형으로 시작된 이 존재 탐구의 여정은 죽음, 도덕적 양심의 문제, 연극의 연기술, 복수와 그것의 정당성 여부, 신의 뜻, 인간의 의지와 운명의 힘, 궁정 정치의 모습들, 부권제도와 여성의 성적 억압, 전쟁과 진정한 용기 등 다양한 문제들을 동반한다. 물론 이런 여러 가지 문제들에 대한 해답이 작품 속에 명확하게 제시되어 있는 것은 아니다. 그러나 극의 세계라는 언어적 구조물에 대한 독자나 관객의 동참과 상상력으로 하나의 세계가 만들어져 감으로써, 그 해답의 가능성만큼은 제시되고 있다. 『햄릿』의 세계는 의문으로 가득 찬 세계이며 극의 발전은 이러한 의문에 대한 해답의 추구와 맞물려 있다. 이 논문은 『햄릿』의 극적 발전을 일종의 탐정소설과 같은 정체성의 추구로 보고, 그 과정을 설명하는 것을 목적으로 한다.

II. 햄릿과 말

『햄릿』의 세계는 일종의 수수께끼이며 극의 진행은 그것을 풀어가는 과정이다. 어느 날 갑자기 덴마크의 왕궁에서 살인 사건이 발생된다. 피살자는 다름 아닌 왕이다. 물론 처음부터 왕의 죽음이 살인으로 밝혀지는 것은 아니다. 일단 사고사로 가장되었던 왕의 죽음은 유령의 등장이라는 극적 장치를 통해서야 비로소 중요 문제로 부각된다. 극은 사건의 초반에서가 아니라 사건의 한 중간에서, 그것도 매우 충격적인 방식으로 시작된다. 이틀 밤을 연속해서 초병들 앞에 나타난 유령은 선왕의 갑옷을 입은 모습으로 아무 말도 없이 사라져 버린다. 덴마크 왕궁에 숨은 비밀이 있음을 알리는 유령은 망루의 파수꾼들뿐 아니라 관객이나 독자의 호기심도 유발한다. 죽음의 세계, 즉 우리들이 일상적으로 살아가는 자연계 밖에서 등장한 초자연적 존재인 사자와 햄릿의 만남은 극의 시작부터 이미 그가 죽음의 세계에 한쪽 발을 딛고 서 있는 인물임을 상징적으로 보여준다. 작품이 시작되는 시간적 배경은 사람의 형상을 분간하기조차 힘들 만큼 어두운 밤중이며, 이 어둠 속에서 검은 유령과 조우하는 햄릿 역시 온몸에 상복을 걸치고 있다. 먹구름처럼 검은 이 분위기는 무대뿐만 아니라 『햄릿』의 세계 자체를 감싸고 있다. 유령과의 만남을 통해 햄릿은 그 복수라는 명예를 진 채 고민하며, 이 고민을 축으로 극은 전개된다. 『햄릿』은 복수를 다룬 비극이지만 복수 자체보다는 그것을 둘러싼 주인공의 정신적 고뇌를 더욱 부각시키고 있다는 점에서 반성적인 주체의 탄생을 알리는 작품이기도 하다.

이 작품의 주인공이며 작품의 제목인 햄릿은 그는 하나의 작은 촌락(hamlet), 혹은 엘시노어라고 하는 인간의 영혼을 상징하는 성안에 갇혀있는 인물이다. 그는 아버지의 복수를 실행에 옮기는 순간까지는 아버지와 전혀 구별이 되지 않는 햄릿이란 이름을 지니고 살아간다. 햄릿이 살고 있는 엘시노어 궁전은 네델란드의 헬싱거(Helsingør)지방의 바닷가에 위치한 전형적인 중세의 성곽요새로 제임스 I세(James I)의 처남 되는 크리스티안 IV(Christian IV)에 의해서 1632년에서야 비로소 가족의 주거왕궁으로 개축이 완성된 곳이다. 이 성은 햄릿의 부왕처럼 정복으로 용맹을 떨쳤던 크리스티안 IV세의 부왕 프

레더릭 2세(Frederick II)가 중세의 요새에서 가족의 주거궁전으로 개축을 시작하였으나 그 역사를 완성하지 못하고 아들 대에 비로소 화려한 개축식을 가졌던 곳으로 셰익스피어는 당시 런던의 덴마크 상인들과 영국의 해외무역상들의 직접적인 견문담을 근거로 하여 매우 사실적으로 설득력 있게 헬싱거 궁전을 엘시노어 궁전으로 변모시켜놓고 있다(Everett 2-3). 셰익스피어 당시 개축이 추진 중이었던 이 궁전에서 햄릿은 요새로 상징되는 전투적이고 봉건적인 남성중심의 중세적 가치와, 주거왕궁으로 상징되는 여성적 온화함이라는 두 가지 상반된 가치 체계 안에 둘러싸여 있다

요새에서 궁전으로 탈바꿈한 엘시노어 궁전에서 햄릿이 바깥세상을 구경하게 된 것은 루터의 종교개혁의 산실인 비텐베르크(Wittenberg)대학가에서이며, 종교개혁 운동에 있어서 인간의 '의식'(consciousness)이 가장 중요한 용어다(Bate 8). 이곳에서 햄릿은 사회적 거울로서의 양식보다는 개인의 영혼문제에 내면적으로 집착한 시간을 보냈음이 틀림없다. 11세기의 덴마크 왕궁을 무대로 설정하고서도 그곳의 햄릿을 16세기의 근대인으로 셰익스피어가 설정한 이유는, 중세식을 개인의 정체성이 가문과 신분에 의해서 결정되는 상황에서 내면적인 자아의식이라는 독자적인 범주로 자아의 정체성이 결정되는 근대 의식의 소유자로 햄릿의 양면성을 부각시키려한 결과이다. 햄릿이 극중에서 조금만 운동을 하여도 땀을 뻘뻘 흘린 정도로 비대한 서른 살의 중늙은이로 제시되고 있음에도 불구하고, 세상사에 대해서 민감하게 반응하는 예민한 촉수를 지닌 20대 초반의 창백하고 지적인 대학생의 모습으로 우리의 인상에 각인되는 이유는, 셰익스피어의 사소한 실수라기보다는, 육체적 조건과 정신적 추구사이에 가로놓인 햄릿의 양면성을 들춰내는 셰익스피어의 의도된 결과이다.

육체로 대표되는 인간성 자체에 대한 햄릿의 거부감과 삶의 연극성에 대한 부정성, 즉 햄릿에 의해서 지극히 추상화되고 보편화된 인생이라는 기의의 다의성에 대한 부정성 그를 삶이라는 무대에서 소외시키고, 급기야 이 다의성이 그에게 덮치는 순간 그는 파괴된다. 따라서 표면적으로 『햄릿』이라는 작품은 복수비극의 유형을 따르고 있지만 내면적으로 햄릿의 복수는 언어적 의미화로 상징되는 인간의식, 혹은 연극성에 대한 도전이며, 햄릿의 죽음은 이 의미화의 과정에서, 의미의 불확정성이라는 수렁에 스스로 빠져드는 자살의 혐

의가 질다. 레어티즈(Laertes)와 햄릿의 칼싸움은 연극과 마찬가지로 놀이이며 호레이쇼(Horatio)가 전달한 햄릿의 죽음에 관한 이야기는 말의 계속성과 삶의 계속성을 동일한 선상에 위치시키려는 셰익스피어의 의도된 결과이다. 호레이쇼의 이름이 ‘옹변’을 뜻하며, 동시에 옹변은 곧 인간 이성인 르네상스 인문학의 담론구조에서 의미하고 있음은 이 대목에서 의미심장하다.

Ⅲ. 언어의 유희성과 정체성의 위기

아버지의 사망 소식을 들은 햄릿은 독일의 비텐베르크에서 급히 귀국한다. 비텐베르크는 마틴(Martin Ruther) 루터가 재직했던 대학의 소재지이자 종교 개혁의 중심지이다. 햄릿이 호레이쇼, 로젠크란츠(Rosencrantz), 길던스틴(Guildenstern)같은 벗들과 함께 비텐베르크 대학에서 공부했다는 사실은 이 작품이 개신교와 그 교리를 종교적 배경 중 하나로 삼고 있다는 것을 단적으로 보여준다. 그렇다면 도덕적 양심에 햄릿이 극단적으로 집착하는 이유 역시 작품 속에 어느 정도 제시돼 있다고 봐야 할 것이다. 유령이 최후의 심판을 받지 않은 채 연옥에서 떠돌다 지상에 나타난다는 것은 작품의 종교적 배경이 연옥을 인정하지 않는 개신교 세계가 아닌 종교개혁 이전의 가톨릭 세계라는 것을 증명하기 때문이다. 그러나 한편으로 비텐베르크 대학에서 공부한 주인공 햄릿과 그 친구들이 유령의 존재를 인정하지 않고 지옥에서 악마가 보낸 악령 정도로 치부하는 것은 그들이 이미 개신교의 영향 아래 있다는 점을 시사해 주는 것이다. 다시 말해 이 작품은 종교적으로도 가톨릭과 개신교가 혼재했던 르네상스의 분위기를 반영하고 있다. 철저한 위계질서에 의거해 하나님과의 직접적 관계가 아닌 매개자를 통한 대속을 강조했던 가톨릭 교리와 달리 개신교는 오로지 성경과 신앙, 하나님의 절대적 은총만을 강조했다. 개신교는 개인의 신앙을 역설함으로써 신의 은총을 더욱 절대적인 미지의 것으로 신비화했고, 이와 동시에 종교를 인간의 내면 의식 가운데로 끌어와 양심의 문제를 부각시켰다.

햄릿의 죽음과 쉽게 행동하지 않으려는 그의 태도는 연극성에 대한 부정에

서 비롯한다. 그의 아버지의 장례식 음식이 어머니의 결혼식 잔치음식으로 바뀔 수 있으며, 오펔리아(Ophelia)에게 자신이 건네준 사랑의 징표들이 다시 되돌려 질 수 있다고, 즉 기표의 전이나 교환가치를 인정하지 않으려 한다. 이런 점에서 그는 사물의 내재적 사용가치에 집착하는 중세봉건제도를 고수하는 인물이며 교환가치에 근거한 자본주의적 시장경제원칙을 부정하는 전근대적인 인물이다. 그가 살고 있는 엘시노어궁전이 성곽요새에서 왕실궁전으로 탈바꿈했음에도 불구하고 말이다.

아버지의 부음을 접하고 비텐베르크에서 돌아온 햄릿이 검은 상복을 입고 무대에 첫 등장하며 어머니 거트루드(Gertrude)와 새아버지 클로디우스(Claudius)와 나누는 대사는 햄릿의 태도를 이해하는데 중요한 대목이다.

햄릿. 보이다뇨? 아니, 사실이 그렇습니다. 그렇게 보이든 안 보이든, 그건 제가 알 바 아닙니다. 어머니님, 다만 이 새까만 외투나, 격식에 맞는 그럴 듯한 상복이나, 억지로 짓는 한숨이나, 개울 같은 눈물, 실망한 표정이나, 비애를 표시하는 기타 온갖 양식과 온갖 방법 등, 그까짓 것들은 저의 심정을 여실히 나타내진 못합니다. 그런 것들이야 정말 그럴 듯이 보일 테죠. 그까짓 연극쯤은 아무나 할 수 있습니다. 그러나 이 가슴속에 있는 것은 비애의 걸치레 옷가지와는 다릅니다.

Ham. Seems, madam? Nay, it (death) is (particular with me).
I know not 'seems'.

'Tis not alone my inky cloak, good mother, Nor customary suits of solemn black, Nor windy suspiration of my forc'd breath, No, nor the fruitful river in the eye, Nor the dejected haviour of the visage, Together with all forms, moods, shapes of grief, That can denote my truly. These indeed seem, For they are actions that a man might play; But I have that within which passes show, These but the trappings and suits of woe.¹⁾

[I. ii. 76-86]

사람은 모두가 죽기 마련인데 왜 하필이면 햄릿만이 아버지의 죽음을 유난스럽게 받아들이는 것 같느냐는 어머니의 힐난 섞인 질문에 햄릿은 자신은 “-처럼 보인다”라는 가상의 세계를 알지 못하며 실재만이 의미가 있다고 답변한다. 아버지도 할아버지를, 그 할아버지도 증조할아버지를 끊임없이 계속해서 잃었다고 클로디우스는 죽음의 보편성을 들어 햄릿더러 죽음을 상식적으로 받아들이기를 종용한다. 여기서 클로디우스가 강조하는 것은 숙부가 아버지가 될 수 있고 어머니가 동시에 숙모가 될 수 있는 의미의 전환이다. 여기에 대해서 햄릿은 한사코 유사성에 근거한 비유의 세계를 거부하며 의미화의 과정자체를 부정한다. 검은 상복이 인간의 슬픈 마음을 나타낼 뿐이지, 그 자체는 될 수 없다. 그렇지만 햄릿은 굳이 ‘denote’란 단어에 집착하고 있다. 마후드(M. M. Mahood)가 지적하듯이 이곳의 ‘seem’, ‘seeming’이란 단어는 과시(display)와 속임수(deception)라는 두 가지 의미를 지닌다(43).

햄릿은 불거리란 의미를 곧 속임수와 동일시하며, 이를 정당화라도 시켜주듯이 클로디우스를 포함한 햄릿 주변의 인물들은 연극성과 술수가 불가분의 관계를 맺고 있음을 보여준다. ‘과시’란 단어 속에 이미 ‘놀이’란 뜻이 포함되어 있다. 이 작품에서 빈번하게 사용되는 낚시의 비유, 덧, 등의 비유 등은 이런 맥락에서 이해된다.

3막 4장의 소위 ‘내실 장면’에서 햄릿은 아버지를 히페리온(Hyperion), 제우스(Jove), 머큐리(Mercury), 아름다운 산, 숙부를 곱광이 핀 가라지, 이삭, 황무지, 반인반수 사터(Satyr)에 비유하며 어머니가 어떻게 숙부를 선택했는지 이해하지 못한다고 어머니를 몰아세운다. 여전히 기표의 이동, 교환가치는 햄릿과는 거리가 멀다. 검은 상복을 입고 이마에 먹구름을 물고다니며 -이것은 결국 자신의 마음을 ‘나타내는’ 방법인데도 - 세상으로부터 스스로 유배당한 햄릿은 “마치 - 처럼”의 공간적 초월에 근거한 은유의 세계는 인정할 수가 없으며, 이로 인해서 자신의 내면세계를 표현할 언어를 발견하는데 실패한다. 이것은 햄릿 자신의 사회적 의미추구에 있어서의 실패이며, 이 실패가 엘리엇(T.

1) 작품인용은 Harold Jenkins, ed., *The Arden Shakespeare: Hamlet*에 의하며 막, 장, 행수는 인용문 뒤의 괄호 안에 병기함.

S. Eliot)이 주장하듯이 “객관적 상관물”을 찾는데 실패한 셰익스피어 자신의 실패로 이어지는 것은 아니다(145).

햄릿의 제1독백에서 볼 수 있는 바와 같이 (I. ii. 129-159), 그는 은유적 세계를 부정함에도 불구하고 수시로 “seem,” “as if,” “like to”와 같은 표현을 사용한다. 언어의 계속성이 생명력을 보장하는 한 우리는 언어의 수사적 구조 속에 갇혀있으며, 이를 거부하면서도 필연적으로 여기에 의존해야 되는 모순을 안고 있다. 햄릿의 이러한 자기모순은 그의 사고와 행동을 구속하는 요인으로 작용한다. “침묵을 지켜야 하기 때문에 심장이 터져라”(I. ii. 159)라고 외치는 것처럼 햄릿은 인생연극에서 의미 찾기와 배역놀이를 거부함으로써 낙망한다. 그의 우울증은 가장 이상의 것이다.

인간의 행동과 겉모습, 죽음을 표현하는 검은 상복에 부여된 의례적인 의미 등 사회적으로 통용되는 인간의 의미체계를 다만 장식이며, 연기술로 밖에는 생각하지 않는 햄릿이 처음 부딪치는 문제는 아버지의 유령을 어떻게 해석해야 되느냐 하는 것이다. 햄릿 왕의 유령은 1막에서는 갑옷을 입고 출현했지만 3막에서는 평복을 입고 나타남으로써 그의 정체성에 대한 햄릿, 나아가서 관객의 해석상의 혼란을 가중시킨다. 1막에서 유령이 나타날 때는 성곽 맨 꼭대기 보루에서 전운이 감도는 상황이었기 때문에 갑옷을 입고 나타났고, 3막에서 나타날 때는 평소에 자신이 왕비와 사랑을 나누던 내실이기 때문에 평복차림이었다면, 이 유령은 연극적 관습에 얽매인 극작가에 의해서 조종되는 또 다른 연기자에 불과하다. 햄릿이 선왕의 유령에 관하여 첫 소식에 접하는 것은 “이 두 손이 더 이상 닦을 수 없을 정도로 꼭 같았다”는 호레이쇼의 목격담을 통해서이다. 여기에 대한 햄릿의 반응은 유령이 “아버지의 모습을 띄고 나타났다면”(I. ii. 244) 지옥문이 열려 자신더러 입 닥치라고 명령을 내릴지라도 그 유령과 말을 나누겠다는 것이다. 햄릿의 이러한 즉각적인 반응은 언어 자체의 유희성을 불신하는 그의 해석 태도에 비추어 지나친 것이다.

그러나 유령과 그가 직접 대면하는 순간 그의 불신은 그만큼 강하다. 햄릿은 유령을 아버지의 혼령으로 생각하지 않고 아버지의 형상을 하고 나타난 유령으로, 그것도 선한 천사인지 악마인지 회의한다. 더욱이 외떨어진 곳에서 유령이 햄릿에게 자신이 살해된 내력을 이야기하며 복수를 당부하는 것 역시 말

을 통해서이다. 유령의 얘기처럼 자신이 독살된 것이 아니라 정원에서 낮잠을 자다 뱀에 물려 급사했다고 소문이 퍼질 정도로 언어에 의한 사실의 왜곡과 조작이 가능하다면 이 유령의 얘기 역시 또 다른 연기에 불과할 가능성은 여전히 남아있다. 부왕 햄릿의 죽음은 말을 구사하는 뱀의 혀에 유혹되어 전략을 겪은 인간의 시원적인 전략과 연결된다. 인간의 전략이 술수에 찬 언어에 의해서 가능했다면, 전략 이후 인간의 언어에는 이 술수에 찬 조작 가능한 언어의 속성이 여전히 자리 잡고 있기 때문이다. 햄릿의 표현을 빌리자면 “미덕이 우리들의 해묵은 등걸을 철저히 변화시킬 수가 없어서 우리들은 여전히 옛 품미를 풍긴다”(III. ii. 118-119).

그럼에도 불구하고 유령의 얘기는 즉각적으로 햄릿의 사지를 맥 풀려 놓기에 충분한 힘을 지닌다. 오늘 저녁 부왕의 유령을 만난 일을 비밀에 부치기 위해서 햄릿이 호레이쇼, 마셀루스(Marcellus)와 더불어 맹세를 할 때 확약의 표시로 내거는 것은 십자가 모양의 칼자루이다. 햄릿은 관습적인 언어의 사회적 의미에 여전히 의존할 수밖에 없다. 그러면서도 그의 유령의 얘기를 확인하기 위해서 클로디우스의 양심을 낚는 낚시밥으로 연극을 사히 의존할 언어가 말을 하고 그 언어가 주체를 규정한다면 햄릿은 ‘연극적인’이란 의미와 ‘기괴한’이란 양의성을 지닌 ‘antic’한 행동과 언어를 통해서 자신도 모르게 클로디우스와 같은 세계에 빠져든다. 햄릿을 외디프스(Oedipus) 콤플렉스의 희생자로 파악하는 정신 분석학적 접근법이 타당하다면 햄릿은 클로디우스와 모방적 경쟁 관계에 있다. 덴마크가 감옥이라면, 타락한 언어의 감옥에 햄릿도 갇혀있는 존재다.

연극을 통해서 유령의 말을 사실로 확인하고서도 햄릿이 클로디우스를 살해하지 못하는 것은 여전히 외양과 언어의 유희적 성질에 대한 믿음과 불신이라는 상반되고 혼란스러운 그의 태도 때문이다. 햄릿이 클로디우스를 살해하는데 실패한 것은 그의 해석의 실패 때문이다. 클로디우스는 비록 양심의 고통을 받고 자신의 침실에 꿰어앉아 기도하나 이 기도가 완전한 회개로 그를 인도하지 못한다. 외양적인 행동과 자태, 언어를 모두 연기술의 결과로 해석하는 햄릿은 이곳의 클로디우스의 의도를 올바르게 해석하지 못하며, 자신이 클로디우스를 천국에 보내게 될 경우 자기는 복수자가 아니라, 노임을 받고 고용된

대리인, 곧 연기자라고 해석한다. 햄릿의 이러한 모순된 사고에서 그의 행동을 망치는 무기력증이 발생한다.

햄릿은 연극에 대해서 이중적인 태도를 보인다. 인생의 연극성, 특히 번덕스런 여성의 연기술에 대해서 그는 강한 거부감을 보이며 이 때문에 운명의 여신의 “가운데 자리”에 앉아있는 두 친구 로젠크란츠와 길던스틴에 대해서도 역겨운 감정을 노골적으로 보인다. 햄릿이 두 친구들에게 얘기하듯이 선왕 햄릿이 살아있을 때는 현재의 왕 클로디우스에 대해 얼굴을 찡그리며 경멸하던 백성들이 이제는 그의 초상화를 사려고 금화를 아끼지 않는 현실의 가변성에서 여전히 연극적인 특성을 발견할 뿐이다(II. iii. 359-364). 열정의 노예가 되어 자신의 실체를 벗어나 가면 쓴 배우로 변화되기를 거부하며, 필연적으로 연극성을 떨 수밖에 없는 행동을 거부하면서도 아이로니컬하게도 햄릿이 유랑극단의 제 1배우에게 청하는 것은 “열정적인 대사”이다. 카르타고에 표류한 에이네이스(Aeneas)가 디도(Dido)여왕의 부탁으로 구술한 아킬레스(Achilles)의 아들 피루스(Pyrrhus)가 프리암(Priam)왕을 살해하고 헤쿠바가 울부짖는 대목을 일인 극으로 실연해 보이는 이 연극을 통해서 햄릿은 현실로 돌아가 자신과 피루스, 나아가 연극을 실제처럼 해 보이는 배우의 모습과 비교한다. 햄릿의 행동을 억제하는 것이 삶의 연극성이었다면, 마찬가지로 그로 하여금 행동하도록 자극하는 것 역시 연극이다.

아, 나는 어쩌면 이렇게도 지지리 못나고 비열한 인간일까! 아
까 그 배우 좀 보라. 실로 놀랍잖은가?

다만 상상의 허구, 가공의 정력에 취하여 상상은 스스로 영혼에 공명하고, 안색은 그 상상의 작용으로 창백해지고, 눈에는 눈, 미칠 듯 한 고민의 표정이 나타나고, 목은 메이고, 일거일동은 상상에 맞추어 갖은 표정이 나타내잖는가. 대체 그 모든 것이 무엇 때문이냐? 오직 헤쿠바 때문에! 그럼 대관절 헤쿠바가 뭇이며 그는 헤쿠바에게 무엇이건데, 이 여인 때문에 그가 우는고? 만약 나만큼 고민할 동기를 가졌다면 그는 어찌할까?...

... 거 참 장하기도 하지, 나는. 친아버지가 참살당하고, 하늘과 지옥이 복수하라는 명령인데도 창부처럼 가슴속을 말로만 토하고

입속에서나 욕설을 증얼거리는 갈보 같은 자식! 남창 같은 자식,
이 무슨 꼴이냐! 여, 분기해라, 머리를 써서.

O what a rogue and peasant slave am I!

Is it not monstrous that this player here, But in a fiction, in
a dream of passion, Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd, Tears in his eyes,
distraction in his aspects, A broken voice, and his whole
function suiting With forms to his conceit? And all for nothing!

For Hecuba!

What's Hecuba to him, or he to her, That he should weep
for her? What would he do Had he the motive and the cue for
passion That I have? ...

This is most brave, That I, the son of the dear father
murder'd, Prompted to my revenge by heaven and hell, Must
like a whore unpack my heart with words And fall a-cursing
like a very drab, A scullion! Fie upon't! Foh!

About my brains.

[II. ii. 544-584]

허구를 현실로 바꿔놓을 수 있는 힘을 지닌 연극의 위력은 셰익스피어 당대의 퓨리탄들이 연극의 폐해로 흔히 지적하는 대목이다. 연극을 통해 쉽게 감정이 오염되는 배우와 자신의 현실을 비교하는 햄릿의 태도는 퓨리탄들의 연극에 대한 부정적 태도를 확인시켜 주는 것이지만, 셰익스피어는 이러한 비난을 모방적 경쟁관계 속에서 인간의 행동이 근본적으로 기인함을 주장함으로써 역비난을 가한다. 우리들의 관심은 햄릿이 어떻게 복수를 수행하느냐에 있으며, 햄릿의 복수는 자신이 의도하던 의도하지 않건 상관없이 연극성을 지닌다. 죽은 후 햄릿의 시체는 못사람들이 볼 수 있도록 연극무대와 같은 높은 연단에 안치되고 군인에 어울리는 장엄한 장례의식을 치른다. 무대연극이 끝나는 곳에서 삶의 연극이 시작된다.

유랑극단 배우의 연기가 햄릿으로 하여금 “왕의 양심을 사로잡을 연극”(II. ii. 600-601)을 계획한 행동으로 몰고 갔다면 포틴브라스(Fortinbras)의 폴란드 정벌 역시 햄릿을 변화시킨다. 아무짝에도 쓸모없는 폴란드의 오지를 정복하기 위해서 수많은 인명과 자금을 소모하는 포틴브라스를 통해서 햄릿은 “지금 이 순간부터 나의 모든 생각은 죄로 물들 것이다”(IV. iv. 65-66)라고 다짐한다. 포틴브라스가 햄릿에게 일종의 거울이라면 레어티즈는 더욱 투시도가 강한 햄릿의 거울이다. 위협에 찬 클로디우스의 궁전에서 보여준 햄릿의 양광이 살아남기 위한 전략이었다면, 레어티즈를 통해서 햄릿은 자제력을 잃고 스스로 경멸해마지 않는 극중 연기에 빠져든다. 검은 상복을 벗어던져 버리고 모태를 연상시키는 배의 지하선실에서 살아 돌아온 햄릿은 오피리아의 무덤에 뛰어들며 울부짖는 레어티즈로 인해서 이성을 잃고 그와 똑같은 행동을 취한다. 이러한 격렬한 행동은 햄릿에게는 일종의 광기이며, 서투른 배우의 지나친 연기의 일종일 뿐이다.

나의 난폭한 행동이 자네의 자식된 자의 도리로서의 인정은 물론 체면과 감정을 몹시 손상케 했을 줄 아네만, 그건 단연코 광증의 소치였네. 햄릿이 레어티즈에게 난폭한 짓을 해? 아냐 그건 절대로 햄릿이 한 것이 아냐. 그야 이성을 빼앗기고 자아가 아닌 햄릿이 레어티즈에게 폭행을 가했다고 치면, 그건 햄릿이 한 짓이라곤 할 수 없지. 햄릿 자신이 그걸 부인하네.

What I have done That might your nature, honour, and exception
Roughly awake, I here proclaim was madness.

Was't Hamlet wrong'd Laertes? Never Hamlet.

If Hamlet from himself be ta'en away, And when he's not
himself does wrong Laertes, Then Hamlet does it not, Hamlet
denies it.

[V. ii. 226-232]

햄릿은 레어티즈와의 최후의 결투에 앞서서 오피리아의 무덤에 뛰어들어 그

와 먹살잡이를 한 행동이 제정신에서 나온 것이 아닌 만큼 용서해달라고 레이티즈에게 부탁한다. 배역에 충실하여 자신의 개성을 완전히 말살해 버리는 배우처럼 광기에 찬 스스로가 자신이 아니었음을 그는 설명한다. 이러한 설명은 연극을 사실과는 거리가 먼 덧치장으로 배타시하던 햄릿의 태도와 일치한다. 그러나 중요한 사실은 레이티즈와 먹살잡이 싸움을 통한 감정 겨루기에서 햄릿이 처음이자 마지막으로 자신의 공적인 신분을 밝힌다는 점이다. 오페리아의 무덤에 뛰어들며 햄릿은 “This is I, Hamlet the Dane”(V. i. 250)이라고 외친다. 그의 말처럼 연극의 목적은 “자연에다 거울을 비추는 것이며”(III. ii. 22), 이 거울을 통해서 비로소 자신의 정체성을 확인한다. 그러나 자신을 비춰내는 거울인 레이티즈가 햄릿의 칼에 찔려 죽은 순간 햄릿은 자신의 분신을 파괴하는 것이며, 레이티즈와 독 묻은 칼을 바꿔 쥐는 형식으로 표현된 햄릿-레이티즈라는 기표들의 교환가능성이 확인된 순간 이를 부정해 온 햄릿의 파괴는 확연해 진다. 햄릿의 독자적인 의미, 사유언어의 추구자체는 언어의 사회적 유통을 강요하는 인간사회에서는 처음부터 예견될 불가능한 일이었다.

의미의 확정을 거부하는 언어에 대한 도전은 복수자로 부여받은 자신의 배역에 대한 회의와 거부로 이어져 햄릿의 행동력을 약화시키고, 마지막 순간 혼돈 속에서 자신도 모르게 기표의 유희를 받아들이는 순간 그의 정체성을 파괴한다. 햄릿이 아버지의 복수를 감행할 수 있는 것은 거트루드, 레이티즈, 클로디우스 등의 우연한 실수에 의해서이다. 우연, 즉 의도되지 않는 것들의 자유로운 교착이 햄릿에게 의미가 되며, 기표와 기의의 임의적인 결합이 확인 되는 순간 햄릿은 이미 고유명사가 아니다. 햄릿이 자신을 뒤따라 죽음을 선택하고 자하는 호레이쇼를 만류하며 최후로 부탁하는 것은 제발 살아남아 오명으로 얼룩질 수 있는 자신의 얘기를 정확하게 전달해달라는 것이다. 소설이 근본에 있어서는 개인이나 가족의 역사이듯이 햄릿의 삶 또한 하나의 얘기이며, 그의 삶이 이야기인 한 그는 언어의 구조 속에 사로잡혀 있다. 언어의 작위성을 햄릿은 최후의 순간까지 인식하고 있다. 그리고 죽음을 통해서 앞서 어머니와 클로디우스가 자신에게 강조했던 일상적이고 공통된 삶의 과정, 이 과정을 담아내는 언어의 세계로 들어간다. 이 과정은 알렉산더 대왕도 죽어서 묻히고, 썩어서 흙이 되고, 흙이 변화되어 술통마개로 되고 로마제국을 다스리던 시저도

죽어서 진흙덩이가 되어 겨울 찬바람을 막아주는 바람막이로 변화되는 유통과정에 합류하는 것이다.

햄릿과 왕, 왕비의 이야기가 이 작품의 주요 플롯이라면, 폴로니우스, 레이티즈, 오피리아 가족의 이야기는 주변플롯이다. 『리어 왕』에서 리어 가문 이야기와 대신 글로스터(Gloucester) 백작 가문 이야기가 병행되다 3막의 도버해협 장면 이후 하나로 수렴되듯이, 『햄릿』에서도 햄릿 왕가와 대신인 폴로니우스 가문의 이야기가 병행되다 하나로 수렴된다. 두 플롯이 매우 밀접하게 얽히는 이유는 왕궁의 대신인 폴로니우스가 이 둘의 매개 역할을 하기 때문이다. 참견하기 좋아하고 수다스러우며, 아침을 잘하는 인물이지만 폴로니우스는 자식들에게는 그들을 매우 아끼는 자상한 아버지이다. 그러나 자식들이 바로 그로 인해 목숨을 잃는다는 점에 있어서는 유령으로 등장한 햄릿의 아버지와 마찬가지로 죽음의 사자이다. 햄릿이 폴로니우스를 살해함으로써 그 자신이 추구하던 복수의 대상이 된 것은 그것이 사악한 순환고리임을 암시해 보여주는 것이다. 아버지의 복수라는 소용돌이에 휘말려 최후를 맞는다는 점에서 햄릿과 레이티즈는 둘 다 희생자이다.

IV. 연극과 자기 반영성

작품은 시작부터 의도적으로 햄릿과 레이티즈의 유사한 차이를 함께 강조하고 있다. 독일과 프랑스에서 체류하다가 국장을 위해 귀국한 햄릿과 레이티즈는, 장례 후 체재 국가로 돌아갈 것을 국왕에게 요청한다. 여기서 햄릿과 레이티즈가 각각 독일과 프랑스에서 공부하다 돌아왔다는 사실은 이들의 성격 차이를 암시하는 것이라고 볼 수 있다. 햄릿이 독서를 즐기고 내성적이며 사색적이라면 레이티즈는 검술과 승마술에 경주하고 사교적이며 활달하다. 우울증에 걸린 레이티즈는 상상하기 어렵다. 사실 검과 말을 능숙히 다루는 것은 르네상스 시대 신사의 필수 덕목이었다. 다시 말해 셰익스피어 당대 르네상스 영국에서 검술이나 승마술은 소년에서 성인을 넘어가는 사회적 성년식의 일종이었다. 양절판 텍스트에서도 나와 있듯이 햄릿 역시 남몰래 꾸준히 운동을 하고

검술을 수련해 왔다. 그는 프랑스에서도 소문난 검사인 레어티즈와의 시합을 통해 자신의 남성다움을 증명하고 싶어 하는 것이다. 국왕은 이러한 햄릿과 레어티즈의 미묘한 경쟁심과 질투심을 교묘하게 자극하고 이용하여 시합을 성사시킨다. 뿐만 아니라 왕은 레어티즈에게 3점의 덤을 주고 12대 9로 햄릿의 승리를 점침으로써, 경합을 두고 그가 주저하지 못하도록 하는 치밀함까지 보인다. 그러나 레어티즈는 뛰어난 검술 실력에도 불구하고 칼 끝에 바른 독으로 햄릿을 살해하는 비열함을 보인다. 이로써 그는 그때까지 작품상에서 보여주었던 면모들, 즉 아버지의 복수를 추구하는 아들, 누이동생을 끔찍하게 아끼는 자상한 오빠, 한량이기는 하지만 기사도 정신의 화신이었던 면모들을 단칼에 지워 버린다. 레어티즈가 독을 사용해 햄릿을 살해했다는 것은 그 역시 왕의 하수인에 불과했다는 것을 말해 준다. 로젠크란츠나 길던스턴처럼 그 역시 왕이 물기를 짜내는 즉시 말라버리는 스펀지와 같은 존재인 것이다. 레어티즈 역시 희생자라는 것을 아는 햄릿은 그를 쉽게 용서한다. 레어티즈의 비열함이 두드러질수록 햄릿의 고매함은 돋보인다. 이런 의미에서 레어티즈는 햄릿의 극적 상대역이다.

햄릿이 유령을 통해 아버지가 클로디우스에게 독살되었다는 사실을 알았을 때 레어티즈는 클로디우스를 통해 아버지가 햄릿에게 살해되었다는 사실을 알게 된다. 또한 그는 살해자의 신분 때문에 아버지의 장례가 모두 쉬쉬하는 가운데 졸속으로 치러졌다는 것 역시 알게 된다. 아버지의 살해를 통지하여 그 아들들의 복수를 종용한다는 점에서 유령과 국왕은 죽음을 유포하고 부추기는 어두운 힘들이다. 햄릿처럼 백성의 두터운 신임을 얻고 있는 레어티즈는 클로디우스에게 있어 함부로 처리하기 힘든 인물이다. 왕이 아버지의 원수를 갚지 않으면 백성들을 규합하여 직접 처리하겠다는 레어티즈의 반란 기도는 그의 호방한 성격을 강조한 것이기도 하다. 이 부분에서는 공화제를 향한 셰익스피어의 정치적 무의식이 작용했을 가능성이 높다. 작가는 레어티즈가 무리를 이끌고 왕궁에 쳐들어온 것을 결코 부정적으로나 회화적으로 그리지 않는다. 또한 그는 덴마크의 왕위 결정권이 선왕의 유지뿐 아니라 백성들의 주인에도 의거하는 관습이 있음을 양절판에서 강조하고 있다. 이 대목은 셰익스피어가 인근 국가의 사례를 빌립으로써 검열을 피해 당대 영국의 절대 군주제를 비판한

것이라 보아 무방할 것이다.

아버지의 복수라는 공통분모를 갖고 있지만 레어티즈의 실행력과 햄릿의 무기력은 판이한 것이다. 햄릿이 사고하는 인간이라면 레어티즈는 행동하는 인간이다. 햄릿이 주어진 상황에 수동적으로 끌려가는 인물이라면 레어티즈는 포틴브라스처럼 상황을 만들고 이끌어 가는 인물이다. 아버지와 누이동생의 연이은 죽음에도 그가 미치지 않는 것은 행동하는 인간이기 때문이다. 관객은 햄릿이 눈물을 흘리며 한탄하는 장면은 볼 수 없는 반면에 레어티즈가 절규하고 한탄하는 장면은 쉽게 볼 수 있다. 동생의 죽음에 레어티즈는 장례식장에서 눈물을 흘리며 소리친다. 이러한 인간은 미치지 않는다. 햄릿이 비극적인 인물이라면 레어티즈는 희극적인 인물이다. 오페리아의 무덤에 뛰어들어 함께 묻어달라고 외치는 레어티즈의 모습에서 햄릿은 중세의 종교극에서나 보이는, 과장되고 우스꽝스런 연기로 표현되는 이교도의 신 터마젠티(Termagent)와 체포 명령을 무시한 채 예루살렘의 아기 예수 그리스도를 방문하고 포위망을 유유히 빠져나간 동방박사들에 격노하여 유아 살해를 명한 헤롯을 발견한다. 햄릿에게 레어티즈의 지나친 슬픔의 표현은 어설픈 배우들의 정도를 지난 연기처럼 진정한 슬픔으로는 보이지 않는다. 햄릿의 눈에 레어티즈는 진실한 감정이 결여된 인물로밖에는 비치지 않는 것이다. 진정한 슬픔은 침묵한다. 그러나 비극이든 희극이든 결국 연극의 부류에 불과하다. 햄릿과 레어티즈가 비극적이든 희극적이든, 그들이 왕이 연출하고 그 자신도 배우로 참여하다 종국에는 관객으로 등장하는 음모극 《쥐뿔》의 배우들이라는 사실엔 변함이 없다. 햄릿은 이러한 왕의 연극조차 크게는 신의 뜻, 혹은 운명의 힘이 만들어낸 것으로 해석하며, 왕 역시 그 연극의 배우라고 생각한다.

정신적으로 어머니를 상실한 햄릿과 달리 레어티즈와 오페리아에게는 실제로 어머니가 부재한다. 오페리아에게 어머니가 부재한다는 사실은 반비례하여 아버지의 영향력이 막대하다는 사실을 강조하는 것이다. 셰익스피어 비극의 일반적 특징 중 하나인 모성의 부재를 이 작품 역시 보여주고 있다. 여성의 역할이 강조되고 여성의 목소리가 남성을 변화시키는 작가의 희극이나 후기 로 맨스극과 달리 비극에서 여성의 목소리는 억압되거나 설사 두드러진다 해도 매우 부정적으로 그려진다. 이는 비극이 가부장 중심의 가족 제도나 그에 밀바

탕을 둔 절대군주제의 가치를 옹호하고 굳건히 하는 쪽으로 작용함을 의미한다. 셰익스피어의 비극은 남성을 우위로 하는 기존의 성 역할과 가부장제에 기초한 절대 왕권을 위협하고 전도하는 인물들에 의해 전개되는데, 비극의 마지막 부분인 5막에 다다르면 이 인물들은 하나같이 제거되고 기존의 가족적, 사회 정치적 가치와 체제가 다시 안정적으로 자리 잡는다. 이 점에 있어서는 『햄릿』도 예외가 아니다. 오�필리아는 자신의 독자적인 목소리 없이 아버지의 말에 복종하는 딸이었다. 그러나 더 이상 햄릿 왕자를 만나지 말고 바깥출입도 삼가라는 아버지의 명령에 따라 집 안에 갇히자, 금지된 감정 표현과 억압된 욕망 때문에 실제로 미쳐 버린다. 미친 이후에야 그녀는 비로소 집을 나와 들판을 돌아다니고 꽃을 꺾어 화관을 만든다. 미침으로써 겨우 자유로운 공간을 소유하고 만끽할 수 있게 된 것이다. 이제 그녀는 자유로이 성적인 내용의 노래를 부를 수도 있고 자신의 목소리를 낼 수도 있다. 그러나 더 이상 정숙한 처녀로 여겨지지는 않는다. 그녀가 미친 상태에서 부르는 노래의 내용은 성애나 성욕에 관한 것으로 민중들 사이에 떠도는 민요이다.

그러나 『햄릿』의 경우 햄릿이 삶의 연극성, 행동에 끼어들기 마련인 연극적 요소에 대한 불안으로 쉽게 행동하지 못하는 반면, 자크 라캉(Jacques Lacan)이 지적하듯이 이 작품에서 거듭되는 죽음과 이변에는 완전하지 못하고 망쳐져버린 의식(maimed rituals)이 자리 잡고 있다(40-1). 햄릿이 배우들을 “시대의 정수요 짧은 연대기”(II. ii. 520)라고 얘기하듯이 연극은 삶의 각종 제례의식과 관련되어 긍정적인 가치를 지닌다. 햄릿의 부왕의 유령이 마법의 힘을 지닌 밤에 자궁과 같은 땅 속을 헤집고 나타난 것은 죄가 만발한 때에 고해성사와 종부성사를 받지도 못하고 독살된 때문이며, 햄릿의 어머니에 대한 반감의 저변에는 아버지에 대한 장례의식도 충분히 치르지 않고 장례식 음식을 혼례음식으로 바꿔치기한 데 있다. 나탈리 데이비스(Natalie Davies)의 주장처럼 이 작품은 어울리지 않는 기괴한 결혼에 대한 야단법석(charivari)으로 해석될 소지가 다분하다(123). 마찬가지로 레어티스가 클로디우스에 대항해서 반란을 도모한 것도 아버지의 주검이 충만한 의식도 치루지 못하고 허겁지겁 쉬쉬한 상태로 값싸게 처리된 데 있으며, 오�필리아의 무덤에 뛰어들어 햄릿과 싸우기 직전 광기를 부린 것 역시 그녀가 충분한 기독교 장례의식을 치루지

못하고 문헌에 대한 분노 때문이다. 햄릿이 연출자이자 관객으로 참여한 극중 극 역시 완전한 공연이 되지 못하고 절단난 의식으로 끝이 나며, 이로 인해서 햄릿은 살인의지를 강하게 갖는다(III. ii. 381-383). 연극 관람중 자리를 박차고 일어서서 자신의 침실로 돌아와 회개하는 클로디우스의 기도 역시 말과 행동을 부합시킨 온전한 연기에 이르지 못하고 “말은 날아 하늘로 올라가도, 생각은 땅 아래 머물고 마는” 단절된 의식으로 그치고 만다(III. iii. 97).

여기서 한걸음 더 나아가 햄릿 자신의 복수 역시 좌절된 의식 집행으로 끝나고 만다. 복수는 일종의 원혼달래기, 씻김굿과 마찬가지로 전형적인 삶의 의식이다. 햄릿이 온전한 의식에 참여하는 것은 그가 죽은 후이다. 앞서 작품의 시작에서 보았던, 축포를 쏘아대는 클로디우스의 주홍잔치에 그는 완전히 국외자로 남아있었지만, 죽은 후에 포틴브라스라는 새로운 연출가에 의해서 무대 위로 그의 시체는 옮겨지고 관객들에게 보여 진다. 포틴브라스의 무대지시처럼 장례식은 또 하나의 불거리, 즉 연극이다.

부대장 네 명, 무인의 예를 갖추어 햄릿님을 단상으로 운반하라.

기회만 얻어졌던들 참으로 보기 드문 영주가 되셨으렸다. 자, 전하의 서거를 군악과 조포로 하여 크게 애도하게 하자. 저 시체들도 들어 내가라 이 광경, 전장에는 어울릴지나 이 자리에는 보기 흉하다. 자, 누가 가서 병사들에 명하여 조포를 쏘게 하라.

병사들이 시체들을 맞들고 퇴장. 이 동안 장례 행진곡, 이윽고 조포가 은은히 들려온다.

Let four captains Bear Hamlet like a soldier to the stage,
For he was likely, had he been put on, To have prov'd most royal :
and for his passage, The soldier's music and rite of war
Speak loudly for him.

Take up the bodies. Such a sight as this Becomes the field,
but here shows much amiss.

Go, bid the soldiers shoot.

*Exeunt marching, [bearing off the bodies], after which a peal
of or dnance is shot off.*

[V. ii. 400-408]

조포가 울려 퍼지는 가운데 로렌스 올리비에(Lawrence Olivier)가 만든 BBC 필름에서 볼 수 있는 것과 마찬가지로 네 명의 성장한 군인들이 햄릿의 관의 네 모퉁이를 메고 산등성이를 넘어가는 햄릿의 장례식은 이 작품에서 빈번했던 좌절된 의식과는 성질이 다르다. 더욱이 천륜에 어긋나는 끔찍한 살육에 관해서 호라티오가 자신의 이름에 걸맞게 사실적인 전달을 약속하고(“All this can I/ Truly deliver.” V. ii. 390), 포틴브라스가 덴마크의 새로운 군주로서 으뜸 관객을 자처함으로써(“Let us haste to hear it./ And call the noblest to the audience”. V. ii. 391-392), 이야기를 계속하려는 충동과 인간의 모방적 본능은 다시금 제의적 요소와 조우한다.

삶의 꼬리를 제 입에 물고 잇는 불뱀처럼 의식에서 시작하고 의식으로 끝난다. 그리고 이 반복적 충동이 삶의 질서이며 의미가 된다. 여기서 형식은 곧 내용이다. 말콤 에반스(Malcom Evans)의 지적처럼 햄릿의 죽음을 통한 참된 의식은 조작적인 클로디우스의 사이비 의식과는 대조되며 연극을 제례의식으로 끌어올리는 계기가 된다.

계속해서 환영과 무대와 관객사이에 대조되는 암시로 공연은 거짓을 폭로하는 것 같은 진실의 모양이 된다.

비록 자아가 반영되는 연극적 의식이 왜곡된 ‘곤자고의 살인’의 공연으로 제 역할을 못한다하더라도 『햄릿』 제임스시대의 사회의 의례이며, 이상적인 상호 교환의 승리이며 결과 규범적인 틀에서 엘시노어성에서 언어와 행동의 완성이다.

By continually accepting its own illusion, and alluding to the contract between stage and audience within which it is put to work, the performance becomes a form of true, unconcealed

seeming which purges the false.

Although this self-reflexive theatrical rite is maimed in the interrupted performance of "The Murder of Gonzago", its completion with the conclusion of Hamlet itself, as a rite of Jacobean society, signals again the triumph of an idealized reciprocal exchange which acts as a foil and normative frame for the completion of language and action at Elsinore.

(Evans 132)

에반스의 지적처럼 햄릿의 죽음은 단절된 엘시노 궁정의 의식을 회복시키는 대속적인 의미를 지니며, 관객들은 극중극에 대한 반응과는 달리 그의 죽음을 환상적인 실재로 받아들인다. 아이로니컬하게도 햄릿은 그의 최후를 통해 “seeming”의 세계를 ‘사기’를 넘어서 불거리, 즉 연극의 영역으로 편입시킨다. 그의 고뇌와 지체된 복수, 혹은 복수의 실패는 연극적 요소에 대한 거부에서 비롯되었지만, 그의 대속적 죽음은 삶의 연극적-제의적 요소를 적극 확인시켜 준다.

인 용 문 헌

- 박우수. 『셰익스피어와 인간의 확장』. 서울: 동인, 2006.
- Bate, Jonathan. *The RSC William Shakespeare Hamlet..* Ed. Eric Rasmussen *et al.* London: Macmillan, 2009.
- Davies, Natalie Z. *Society and Culture in Early Modern France.* Stanford: Stanford UP, 1975.
- De Grazia, Margreta. *Hamlet without Hamlet.* Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Eliot, T. S. *Selected Essays.* London: Faber, 1976.
- Evans, Malcolm. *Signifying Nothing: Truth's True Contents in Shakespeare's Text.* Brighton: Harvester, 1986.
- Everett, Barbara. *Young Hamlet: Essays on Shakespeare's Tragedies.* Oxford: Clarendon, 1989.
- Greenblatt, Stephen. *Hamlet in Purgatory.* Princeton NJ: Princeton UP, 2001.
- Lacan, Jacques. "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet," *Literature and Psychoanalysis.* Ed. Shosana Felman. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. 11-52.
- Mahood, M. M. *Shakespeare's Wordplay.* London: Methuen, 1957.
- Shakespeare, William. *Hamlet: The Arden Shakespeare.* Ed. Harold Jenkins. London: Methuen, 1982.

Abstract

The Development of Dramatic Action and Problematic Self in *Hamlet*

Mi-Ae Kim

The flourishing of the English Renaissance drama was made possible by the ambiguous nature of the self, both self-concealing and self-revealing at once. This kind of dilemma on the part of the playwright is represented by the conflict of self-will and the cosmic moral order on the part of dramatic characters. However, both this dilemma and conflict paradoxically make the deeper and richer characterization possible. Hamlet's perplexing and playacting self is the source of mysteriousness of his heart into which we enter in doubt and never come out of its bourn with its secret.

The Ghost is a kind of narrative of the past asking Hamlet to remember him. Hamlet's revenge of his father is equivalent to rewriting the story of his father's death written by Claudius. The Ghost is a modern self haunting here and everywhere, anxious and eager to reinvent and revise the past. It is an old mole progressing in the underground towards the light of the Enlightenment. By impersonating the Ghost, Hamlet can write his own story crying out, "Tis I, Hamlet the Dane." However, Shakespeare gives the final voice to Fortinbras and so implies that the sovereignty of consciousness and a private self is still subject to the medieval and militaristic heroism. Shakespeare is still hovering over the writings of his past as memory traces.

Key Words: Hamlet, tragedy, language, identity, drama, action

햄릿, 비극, 언어, 정체성, 연극, 행동

논문접수일: 2010. 11. 10

심사완료일: 2010. 12. 10

게재확정일: 2010. 12. 14

이름: 김미애

소속: 김포대학 관광영어과

주소: (415-761) 경기도 김포시 월곶면 김포대학로 97

이메일: makim@kimpo.ac.kr

